

In deutscher Gesellschaft

Filmreihe im Zeughauskino

Zu Gast. Begegnungen mit Filmen.

Dossiers

Tobias Hering

Ein Kriterium bei der Recherche für das Programm *In deutscher Gesellschaft* war ein Interesse für Filmemacher*innen, deren Aufenthalt aus selbstgewählten oder erzwungenen Gründen befristet war, die zu Besuch waren oder die nach jahrelangem Leben in der Bundesrepublik oder in der DDR wieder gegangen sind. Bei der Beschreibung dessen, was die ausgewählten Filme verbinden sollte, spielten daher die Begriffe "Ausländer" und "Gast" eine Rolle und wurden kritisch diskutiert. In den Titel der Reihe fand der Gast keinen Eingang, das Adjektiv "ausländisch" wurde schließlich verwendet, wohl wissend, dass sich im Sprachempfinden um diese Begriffe eine eigentümliche Vorsicht aufgebaut hat, weil sie in der jüngeren Geschichte mit negativen Konnotationen beladen wurden: der Gast wurde als *Gastarbeiter* in Dienst genommen und die eigentlich nüchtern-juristische Bezeichnung "Ausländer" wird zumindest in Westdeutschland spätestens seit den 1980er Jahren als abwertend empfunden¹. Ähnliches vollzieht sich derzeit mit dem Begriff "Flüchtling", wobei hier das im Begriff angelegte Empathiepotenzial aggressiv umgewertet wird, damit derjenige, der Anrecht auf Schutz hat, zu dem werden kann, vor dem sich die deutsche Gesellschaft schützen müsse.

In diesem gesellschaftlichen Klima hat der Begriff "Gast" eine restriktive Bedeutung angenommen. Er wird nur noch dann bemüht, wenn es darum geht, den Ansässigen zu vermitteln, dass die "Fremden" bald wieder gehen und dass ihre "Gastrechte" unweigerlich erlöschen, wenn sie sich "nicht anständig benehmen". Diese sprachliche und politische Praxis ist das kümmerliche Ende einer reichen ethisch-politischen Diskussion um die Figur des Gastes und des Fremden, die sich durch viele Grundlagentexte dessen hindurchzieht, was gerne als "europäische Kultur" in Anspruch genommen wird – vom Alten Testament über die nächtlichen Geschichten der Scheharazade, Aischylos' *Hiketides (Die Schutzflehenden)*, die platonischen Dialoge, die Essais des Aufklärers Montaigne bis hin zu den Denker*innen einer Welt, die die Folgen des Kolonialismus geerbt hat: Albert Camus, Frantz Fanon, Gayatri Spivak, Édouard Glissant oder Jacques Derrida, der in seinem Essay *Von der Gastfreundschaft*² einige dieser Denktraditionen in einen fruchtbaren Dialog bringt. Wenn bereits im Altertum die politische Reife eines Gemeinwesens an seiner Fähigkeit gemessen wurde, "Fremden" Schutz zu gewähren und die "Gesetze der Gastfreundschaft" zu beachten, wieviel bedeutsamer ist dieses Kriterium heute, wo freiwillige oder erzwungene Migration in fast jeder Biografie vorkommt.

¹ Schon die ersten Reaktionen auf die Ankündigung der Reihe in den sozialen Medien bestätigen diesen Eindruck.

² Jacques Derrida, *Von der Gastfreundschaft*, Wien (Passagen Verlag), 2001.

Die erwähnten sprachlichen Erosionen im Deutschen sind jedoch Symptome dafür, dass sich innerhalb der periodischen Öffnungen der mentalen und physischen Grenzen eine ängstliche Grundaversion gegen "Fremde" erhält. Eine Gesellschaft, in der heute wieder ein nicht verschwindend geringer Teil der Erwachsenen in der Aufnahme von Geflüchteten die Ursache für das eigene "Aussterben" erblicken will, leidet jedenfalls an Defiziten, die der politischen Bildungsarbeit viel zu tun geben und die durch Filme nicht auszugleichen sind. Dennoch schien es uns lohnend, mit einer Filmreihe einige von denen zu würdigen, die das Kunststück vollbracht haben, sich weder von der Macht der deutschen Verhältnisse, noch von der eigenen Distanz zu diesen "dumm machen zu lassen", wie man in Anlehnung an Theodor Adorno³ formulieren könnte. In der Distanz haben sie vielmehr auch ihre Ungebundenheit und die Voraussetzung für eine besondere Hellsicht erkannt. Beobachtungen über die west- oder ostdeutsche Gesellschaft – über Architektur, Sprache, Geschichtsverständnis, Geschlechterbeziehungen und vieles andere – filmisch zum Ausdruck zu bringen, ohne dabei die eigene Identität und Zugehörigkeit verhandeln oder gar unter Beweis stellen zu müssen, heißt, sich die Freiheiten eines Gastes zu nehmen.



Chetna Vora, Foto: Lars Barthel

Dass wiederum die Figur des Gastes oder des Fremden keineswegs in allen Filmen der Reihe im Zentrum steht, ist ebenfalls ein Ausdruck dieser Freiheit. Der jordanische Filmemacher Ahmed Rohmi zum Beispiel interessierte sich für die Theaterarbeit am Berliner Ensemble und drehte dort während seines Studiums an der Deutschen Hochschule für Filmkunst (heute Filmuniversität Babelsberg 'Konrad Wolf') in den 1960er Jahren mehrere Kurzdokumentationen, unter anderem das Schauspielerportrait EKKEHARD SCHALL (DDR 1965). Die indische Filmemacherin Chetna Vora schaffte mit FRAUEN IN BERLIN (DDR 1982)

eine der ungezwungensten Selbstdarstellungen von Frauen in der Geschichte des DDR-Films. Ihm sei "kein Dokumentarfilm der DDR bekannt, der Emanzipation so umfassend begriffen hat", schrieb ihr Gutachter Ulrich Weiß⁴ seinerzeit, bewertete den Film als "ausgezeichnet" und setzte unter das Gutachten den eigentümlich bewegten Satz: "Ich wünsche Chetna Vora Glück." Sein Wunsch blieb unerfüllt. Die Schulleitung zog den Film während der letzten Schnittphase aus dem Verkehr, das Material wurde vermutlich vernichtet. Geblieben sind eine unter Aufsicht der Schule geschnittene Kurzfassung und ein heimlich abgefilmtes Videoband des Rohschnitts. Was immer die Gründe für diesen groben, aber nicht unüblichen Eingriff in die Integrität der Studierenden war, die Schule war offenbar dem künstlerisch-

³ In seinem Buch *Minima Moralia* reflektiert Adorno aus dem amerikanischen Exil über die Möglichkeiten eines kritischen Denkens aus der Distanz. Im Herbst 1944, unter dem Eindruck von Krieg und Faschismus, notiert er in diesem Zusammenhang im Aphorismus Nr. 34: "Die fast unlösbare Aufgabe besteht darin, weder von der Macht der anderen, noch von der eigenen Ohnmacht sich dumm machen zu lassen."

⁴ Zitiert aus dem Manuskript des zweiseitigen Gutachtens "Regiediplom für Chetna Vora", datiert 26.3.1982, Privatarchiv Chetna Vora. Mit Dank an Lars Barthel.

politischen Aufbruch nicht gewachsen, den ihre eigene "internationalistische" Ausrichtung mit sich brachte.

Der iranische Filmemacher Sohrab Shahid Saless kam als Gegner des Schah-Regimes 1974 in die Bundesrepublik und realisierte hier den Großteil seines filmischen Werks. Nachdem sein erster in Deutschland gedrehter Film *IN DER FREMDE* (1975) die Geschichte eines türkischen Migranten in Berlin erzählt hatte, gab Saless diesen direkten Bezug auf das eigene Exil in späteren Filmen auf und entdeckte die Fremde, das Ausland, die Ausgrenzung auch dort, wo die Deutschen vermeintlich unter sich waren. In *WECHSELBALG*, 1986 nach einem Roman von Jürgen Breest gedreht, wird die Dreieckskonstellation Mutter-Vater-Adoptivkind zum Modell eines gepflegten Äußeren, auf das umso peinlicher geachtet wird, je mehr das traute Heim zur Hölle wird. Saless' ambivalenter Status in einem Land, das ihn als politisch Verfolgten anerkannt hatte, während es weiterhin mit dem ihm verfolgenden Regime Geschäfte machte, hat ihn sensibel gemacht für Unaufrichtigkeit und Heuchelei auch in den zwischenmenschlichen Beziehungen.



DEUTSCHLAND – ENDSTATION OST Foto: DEFA-Stiftung,
Hans Eberhard Leupold

"Ich bin Ausländer. Darf ich Ihnen einige Fragen stellen?" Mit einem Mikrofon in der Hand, sieht man den belgischen Filmemacher Frans Buyens zu Beginn seines Films *DEUTSCHLAND - ENDSTATION OST* (DDR 1964) auf Leute zugehen, die es womöglich gar nicht gewohnt waren, gefragt zu werden. "Im Westen sagte man, daß die DDR ein großes Konzentrationslager wäre. Wenn das zutreffen sollte, schien es mir unmöglich, daß diese Menschen mit mir, einem Ausländer, so frei und offen sprachen. Allein das

zu beweisen und mitzuteilen, glaubte ich, war schon eine Aufgabe; nicht um die DDR zu rechtfertigen, das

interessierte mich gar nicht, sondern um der Wahrheit willen."⁵ Buyens bewegt sich unter Menschen, denen Merkwürdiges widerfahren ist: Eine Mauer wurde errichtet mitten in ihrer Hauptstadt und auch rings um ihr Land herum. "Was halten Sie von der Mauer?" Seine arglose Neugier und der fremde Akzent seiner Stimme werden einige der Befragten ermutigt haben, in Buyens Mikrofon Dinge zu sagen, die sie einem Landsmann wohl nicht ohne weiteres anvertraut hätten. Wie so oft scheint die Anwesenheit eines Fremden zum Anlass zu werden, über die eigene Situation aus einer gewissen Distanz zu reflektieren und sie in anderen Worten zu beschreiben als sonst, oder überhaupt zum ersten Mal Dinge auszusprechen, für die man sich längst ein beredtes Schweigen angewöhnt hat. Im bereits erwähnten *FRAUEN IN BERLIN* ist ebenfalls diese Öffnung spürbar, die ein Gast ins Haus bringt.

Das Gastgeschenk, das Buyens der DDR machte – einen Film, in dem trotz der sicht- und hörbaren Kompromisse, die vor und hinter der Kamera eingegangen werden, mit kritischer Offenheit über das

⁵ Die DDR mit den Augen eines Ausländers gesehen, Frans Buyens im Gespräch mit Heinz Baumert und Brigitta Hansen. In: *Film-Wissenschaftliche Mitteilungen*, 6. Jg. (1965), Nr. 2, S. 515-526, hier S. 517.

Projekt DDR gesprochen wird – hatte das Ministerium für Auswärtige Angelegenheiten selbst in Auftrag gegeben. *Die DDR mit den Augen eines Ausländers gesehen* (so einer der alternativen Titel von ENDSTATION OST) sollte zweifellos helfen, dem Imageverlust, den die DDR durch den drei Jahre zurück liegenden Mauerbau erlitten hatte, das Bild eines offenen Landes mit einer zugänglichen und zufriedenen Bevölkerung entgegen zu setzen. Das Bild würde umso glaubhafter ausfallen, wenn der Film von einem Ausländer gemacht würde, noch dazu aus einem westlichen Land.

Wie die meisten DEFA-Produktionen desselben Jahrgangs gehörte DEUTSCHLAND – ENDSTATION OST jedoch zu den "Kellerfilmen", die nach der autoritären Wende des sogenannten Kahlschlagplenums, des 11. Plenums des Zentralkomitees der Sozialistischen Einheitspartei Deutschlands (SED) im Dezember 1965, nicht mehr gezeigt werden durften. Dabei hätte der Film womöglich genau das bewirken können, was sich Buyens vorgestellt hatte: dem Klischee der geknechteten Ostdeutschen ein Bild entgegenzusetzen, das die DDR als ein schwieriges, aber zu dieser Zeit noch von vielen getragenes Projekt darstellt. "Ein Recht, das einem zusteht, soll man ohne Einschränkungen ausüben, sonst geht es verloren"⁶, meint Buyens am Schluss des zitierten Interviews. Eine Aussage, die in diesem Kontext die Denk- und Redefreiheit in der DDR loben (oder einfordern?) sollte, die aber wohl im Verlauf der Ereignisse um seinen Film einen bitteren Nachgeschmack annahm. Buyens konnte seinen Film auf dem Leipziger Dokumentarfilmfestival im November 1964 überhaupt nur dadurch einem Publikum zeigen, indem er das Festivalkino Capitol kurzerhand durch seine belgische Produktionsfirma für zwei Stunden anmieten ließ⁷.

Nur einige Monate später gab es in West-Berlin am Rande der Berlinale ein ähnlich zähes Ringen um einen Film zweier "Ausländer", nämlich um NICHT VERSÖHNT ODER ES HILFT NUR GEWALT, WO GEWALT HERRSCHT (BRD, 1965), den zweiten Film der französischen Filmemacher*innen Danièle Huillet und Jean-Marie Straub, der wie schon ihr Debüt MACHORKA-MUFF (BRD, 1962) auf einer literarischen Vorlage von Heinrich Böll basiert. Die Auswahlkommission der Berlinale hatte den Film abgelehnt. Auf Initiative der Filmkritiker*innen Enno Patalas und Frieda Grafe wurde daraufhin eine Diskussionsveranstaltung im Kino Atelier am Zoo organisiert, die als Anlass diente, ihn doch zu zeigen.⁸

Das Protokoll dieser Veranstaltung⁹ ist ein ernüchterndes Dokument aus den Aufbruchsjahren des "Neuen Deutschen Films", weil hier das Deutsche offenbar wichtiger genommen wurde, als das Neue. Stein des

⁶ Ebd., S. 526

⁷ Vgl. Thomas Heimann, Arbeit am Image. Wie ein belgischer Regisseur das Bild der DDR nach dem Mauerbau aufbessern wollte, Filmblatt Nr. 35, 12. Jg., Herbst 2007, S. 65-76. Heimann hat ausführlich zu Frans Buyens und diesem Film recherchiert und mehrfach dazu publiziert.

⁸ Huillet und Straub waren Ende der 50er Jahre aus Frankreich emigriert, weil Straub sich dem Kriegsdienst in Algerien entziehen wollte. Von 1959 bis 1968 lebten sie in Deutschland, drehten dort ihre ersten vier Filme und galten in dieser Zeit als deutsche Filmemacher (1969 zogen sie nach Rom). Ihr erster Film MACHORKA-MUFF (1962) spielte vor dem Hintergrund der deutschen Wiederbewaffnung und war in Bonn gedreht. Im Umfeld der französischen Cahiers du Cinéma, aber auch der deutschen Zeitschrift Filmkritik wurde MACHORKA-MUFF als Hoffnungszeichen für einen neuen deutschen Film rezipiert. Enno Patalas und Frieda Grafe gehörten damals zur Redaktion der Filmkritik und haben sich auch nach der hier zitierten Diskussion leidenschaftlich für die Filme von Huillet und Straub eingesetzt.

⁹ Auf dem Podium saßen Enno Patalas, Jean-Marie Straub, Alexander Kluge, der französische Filmkritiker Michel Delahaye und Gideon Bachmann, der moderierte. Die Veranstaltung war öffentlich, wurde jedoch vorwiegend von

Anstoßes war – zumindest vordergründig – gar nicht die Tatsache, dass zwei Franzosen einen neuen deutschen Film gemacht hatten, sondern die Art, wie in diesem Film gesprochen wird, genauer: wie hier deutsch gesprochen wird, nämlich so, wie "man" nicht spricht. "Wir sind irgendwie einig, dass auf dem optischen Gebiet sehr viel Ansprechendes hier zu verzeichnen war", urteilt einer der Diskutanten über NICHT VERSÖHNT. "Der Hauptmeinungsunterschied liegt hier auf dem Ton", stellt er fest, um sich sodann unter Berufung auf sein "deutsches Gehör" in eine hitzige Tirade gegen die Figur der Johanna Fähmel beziehungsweise deren Darstellerin Martha Ständner hineinzusteigern: "Entsetzlich. Man kann das nicht ertragen, wie diese Frau spricht." "Wenn die das Maul aufmacht ...".

Anstatt die Diktion seiner größtenteils nicht-professionellen Darsteller*innen als neu oder unverfälscht zu verteidigen, bezeichnet Straub ihre Art zu sprechen als "konventionell" und "realistisch". "Dass man das nicht empfindet, kommt daher, dass man zum ersten Mal auf der Leinwand Leute sieht, die realistisch sprechen". Das Gelächter und die Proteste, die er dafür erntet, weisen darauf hin, wie ernst Realismus damals genommen wurde, und dass "realistisch" offenbar mit "wirklichkeitskonform" gleichgesetzt wurde. Dass dabei der Anspruch, etwas Neues zu machen, möglicherweise Konformitäten aufzubrechen, auf der Strecke bleiben könnte, schien niemandem aufzufallen. Auch verstanden die Kritiker*innen offenbar nicht, dass "realistisch" für Straub schlicht "fremd" bedeutete, weil sich in dieser Fremdheit viel mehr über die Wirklichkeit mitteilte, als eine "dokumentarischere Methode" hätte zutage fördern können.

In seiner Monographie über die "deutschen Filme" Straub und Huillets bemerkt der amerikanische Filmwissenschaftler und Übersetzer Barton Byg, dass erst das Fremdwerden der Sprache in ihrer Verwendung durch einen "Ausländer" und insbesondere der Versuch, etwas in eine andere Sprache zu übersetzen, das Wirken einer Sprache hervortreten lassen:

The gap between what words say and what they mean, between signifier and signified, may be invisible in one's own language, but the inevitable failure of translation brings it to the fore. Straub/Huillet's methods of distancing texts from their performance in film have a similar effect. Particularly in regard to German literary works, the films reveal that these works are not necessarily at home with conventional German diction, nor do they necessarily belong to Germany at all.¹⁰

Das Gelächter, das Straub für die Behauptung erntete, in NICHT VERSÖHNT werde das erste Mal seit langer Zeit realistisch gesprochen, legt sich meines Erachtens auch über seine eigene "Fremdheit", die in dieser Diskussion nicht explizit zur Sprache kommt, von der jedoch in einem Streit darüber, wie man Deutsch spreche und wer darüber urteilen könne, kaum abgesehen werden kann. Geboren 1933 in Metz, wurde Straub unter deutscher Besatzung ein paar Jahre Deutscher per Dekret.

Journalisten, Filmemachern und Leuten aus der Branche besucht. Im Schriftgutarchiv der Stiftung Deutsche Kinemathek – Museum für Film und Fernsehen in Berlin ist eine offenbar wortgetreue siebzehnteilige Mitschrift des Diskussionsverlaufs verwahrt, nach meinen Recherchen wahrscheinlich das Transkript einer von Danièle Huillet und Jean-Marie Straub selbst hergestellten Tonbandaufnahme. Ich zitiere daraus ohne Seitenangabe.

¹⁰ Ebd., S. 199. Im Übrigen hatte Byg als Übersetzer der englischen Untertitel vieler Filme von Straub und Huillet privilegierte Einblicke darin, wie bewusst die beiden ihre Filme als eine Übersetzungsarbeit verstanden.

Bis 1940 hatte ich nur Französisch gehört; das war die Sprache, die zuhause gesprochen wurde und die ich auch in der Schule lernte. Und dann wurde ich plötzlich gezwungen, nur noch Deutsch zu sprechen und es auch in der Schule zu lernen (es war streng verboten, ein einziges französisches Wort auszusprechen).¹¹

Die autobiografische Notiz, der dieses Zitat entnommen ist, beginnt Straub bezeichnenderweise mit dem Hinweis, dass er unter dem gleichen Aszendenten geboren sei wie "die alte Dame in meinem Film", nämlich Johanna Fähmel, die zwei Weltkriege erlebt hat, die in einer Heilanstalt lebt und deren letzter Satz in NICHT VERSÖHNT lautet: "Nicht einmal 1935 und nicht '42 habe ich mich so fremd unter den Menschen gefühlt".

NICHT VERSÖHNT blieb zu seiner Zeit ein Film, den man kaum irgendwo zu sehen bekam, zusätzlich belastet durch einen zermürenden Rechtsstreit mit dem Kiepenheuer Verlag über die Rechte am Böll-Text. Wenn ich die Podiumsdiskussion zu diesem Film als eine Szene der Gastlichkeit lese, so geht es mir jedoch nicht darum, anzuprangern, dass Jean-Marie Straub hier ungastlich behandelt worden sei. Wie will man hier auch entscheiden, wer Gast und wer Gastgeber war? In der Regel heißt es zwar, der Filmemacher sei "zu Gast", mit gleichem Recht ließe sich aber auch behaupten, dass dieser, indem er seinen Film zeigt, alle anderen bei sich zu Gast hat, dort wo seine Regeln gelten und seine Sprache gesprochen wird. Die meisten Gäste hatten sich dort offenbar nicht heimisch gefühlt, oder wollten nicht akzeptieren, was der Gastgeber unbeirrbar behauptete: dass sie zum ersten Mal seit langer Zeit bei sich zuhause, *chez soi*, seien. Der Gast wird zum Gastgeber, der Gastgeber zum Gast. Im Französischen gibt es ohnehin für beides nur ein Wort: *hôte*. "Es gefällt mir, als Franzose in Deutschland Filme zu machen, die kein Deutscher imstande gewesen wäre zu machen"¹².

¹¹ Zitiert und rückübersetzt aus: „Straub Autobiography“, in: Danièle Huillet, Jean-Marie Straub: Writings, hg. von Sally Shafto, New York (Sequence Press), 2016, S. 80. Die deutsche Originalfassung dieses kurzen Textes wurde nie in vollständiger Form veröffentlicht und lag mir daher nicht vor.

¹² Huillet, Straub: Writings, a.a.O., S. 82. Vom Autor übersetzt aus dem Englischen.